

戏曲与狂欢——马来西亚华语戏曲演出活动探析

康海玲

《集美大学学报·哲学社会科学版》2008 年第 3 期

—

〔内容摘要〕 马来西亚华语戏曲来源于中国，它是华族文化认同的象征符号。长期以来，华语戏曲在马来西亚上演，沿用的是中国乡间演戏的世俗通例。在社会文化功能方面，华语戏曲的演剧活动在彰显其最重要的宗教功能的基础上，其“娱人”的世俗功能也得到了发挥。这种特殊的演剧活动，体现的是一种狂欢精神，具有原始性、全民性和反规范性的特征，从中显示出华语戏曲在马来西亚这个国度特殊的生存状态。

〔关键词〕 马来西亚；华语戏曲；狂欢

〔中图分类号〕 J809.26

〔文献标识码〕 A

华语戏曲主要是对海外版的中华戏曲的特殊称谓，指的是用华语（包括普通话和中国的各种方言）创作、演出、观赏、评论的戏曲活动。它深深植根于中华民族的传统文化之中，除了广泛流行于中国的大街小巷，还作为华侨文化行李中的重要组成部分随着先民的足迹漂洋过海，在东南亚和欧美澳得到传播，特别是在东南亚华人聚居的国家都有较突出的表现。马来西亚是全世界华人人口比例仅次于新加坡的海外国家，是华语戏曲艺术流播和发展的重镇。

马来西亚华语戏曲的母体在中国，它是华族移民在马来西亚异质文化土壤里培育起来的，体现了华族对中华传统文化的认同。在多元种族、多元文化的国家里，华语戏曲作为一个标志性文化，它是华族的一个象征性符号，与马来族、印族及其他民族相区别。华语戏曲在马来西亚存在的意义以及社会文化功能是多元的，其中最重要的是宗教功能的发挥，即“酬神娱鬼”。除此之外，华语戏曲的演剧活动的意义，还明显地体现在世俗语境下的多功能整合，其中最突出的是“娱人”的功能。不曾间断的演剧活动，已经成为华族日常生活实践的重要一环，最大程度上组织了华族的公共生活。

马来西亚华语戏曲的演剧活动，体现的是一种狂欢精神。这种演剧活动，当地华人通常称之为“做大戏”或“出街戏”。俄罗斯学者巴赫金对狂欢节的研究很具权威性，他深入研究了拉伯雷的创作与中世纪和文艺复兴时期的民间文化，对中世纪的民间狂欢节文化作了经典性的论述。他认为：“中世纪的戏剧演出形式有相当大一部分倾心于民间广场的狂欢节文化，并在一定程度上成为它的组成部分。”〔1〕戏剧演

出活动具有狂欢精神是可以理解的，而且由来已久。后世很多学者在此基础上有不同的研究成果。人类学者赵世瑜和刘晓春都曾从不同角度研究过中国庙会的狂欢精神。“所谓狂欢精神是指群众性的文化活动中表现出的突破一般社会规范的非理性精神，它一般体现在传统的节日或其他庆典中，常常表现为纵欲的、粗放的、显示人的自然本性的行为方式。”[2]这里所说的“非理性”针对的并不是启蒙时期与更晚近的非理性意义，而是指情感至上的纯粹由感情支配的一些行为方式。这种精神源于古希腊那种行为放荡不羁、具有狂放颠覆的酒神节。人们普遍认可由狄奥尼索斯崇拜而来的酒神精神，和日常生活规范相比，是对现实生活秩序的颠覆，是对当下文化进化中各种规范性压迫与束缚的一种本能的反动。世界上许多地区的许多文化活动，都不同程度地被赋予狂欢精神，和宗教祭祀紧密联系在一起马来西亚华语戏曲的演出是其中一个典型的个案。

马来西亚华族在节日民俗中上演华语戏曲，其狂欢精神主要体现在三方面：原始性、全民性和反规范性。

一、原始性

马来西亚华族演戏酬神娱人，其原始性首先体现在华语戏曲及其演出戏俗的来源方面。追本溯源，两者都来源于中国。华语戏曲在马来西亚舞台上得以呈现，沿用的是中国乡间演戏的世俗通例，特别是在戏俗方面。马来西亚华人经常在其传统节日以及神诞、庙会的敬神祈福活动中延请戏班演戏，因此，高甲戏、莆仙戏、闽剧、歌仔戏、梨园戏、粤剧、潮剧、琼剧、广东汉剧等就有了不同程度的流播。各剧种所演剧目有所不同，但是其仪式性短剧大体相似，如《六国封相》、《鲤鱼跳龙门》、《蟠桃大会》、《八仙贺寿》、《跳加官》、《仙姬送子》、《李世民净棚》、《京城会》等。

华族历来都坚守着演戏这种独特的文化传统，作为一种行为表述和符号表述，不曾间断地彰显了华族共同体的想象，以华族的方言文化建立了一个独特的“艺术中华”。华族先民早在葡萄牙人统治马六甲时期（1511-1640年）就登上了马来半岛，[3]随后在相当长的一段时期源源不断地移民。他们到来之后，最先做的事是建立大大小小的庙宇，祈求神佑、攘灾降福。这样，带有强烈地方色彩的华人宗教信仰就得到移植和发扬光大。不容忽视的是，来自家乡的宗教信仰不可避免地带上原始宗教的色彩，巫术特征比较浓，其娱神活动中所采用的巫术、占卜、模拟、牺牲、歌舞、宴饮等基本上属于原始宗教惯用的一套祭典礼仪。原始宗教的祭典是具有狂欢精神的，这种精神从中国（特别是闽粤地区）蔓延到了马来半岛，在华人社会中表现尤为突出。

马来西亚华族的演戏活动，其原始性还体现在这种群体狂欢是原始狂欢精神的某种延伸与拓展。春秋时子贡参加酬谢农神的蜡祭之后，曾经发表感慨：一国之人皆若狂；在新马的局面是：一族之人皆若狂。不同的时空，历史出奇地相似。新马原本为一家，在新马华人社会的童年时期，能较早、较全面地反映华人群体狂欢的是1866年在新马交界的丹戎布里的华侨戏曲表演。这是英国的博物学家古斯柏德·克林乌德

教授（Professor Cuthbert Collingwood）在新马一带观光所记录的：“不久之后，我发现迎接我们对丹戎布里（Tanjong Putri）的乐声，是来自华人的戏剧表演……那儿有两个这种‘歌唱’、或露天的华人戏台，两个戏台并排在一起，成为吸引观众的中心点。这种方式促使他们推动自己吸引另一方的观众，但同时也对两方都有损。演出的都是好的华族戏曲，有宽敞的舞台……戏曲一直演下去，声音嘈杂得有些刺耳，而且也好像没有什么剧情可供了解，却日以继夜，一连上演了好几天……”[4] 这种连演数日，并且通宵达旦的盛况把华语戏曲所制造的娱乐气氛推上了高潮。侨民在完成原始宗教的祭典礼仪之后，狂欢的情绪也得到了张扬。原始宗教力量的彰显、戏班的全力以赴、观众的激情参与，创造了群体狂欢的局面。

另外，能较深刻地反映华语戏曲演出活动的原始性的，是在这类演剧活动中所体现出的华族参与者对世界的特殊感受。狂欢节是一场破旧立新的活动，是人民大众的节庆生活，巴赫金认为：“节庆活动在其历史发展的所有阶段上，都是与自然、社会和人生的危机、转折关头相联系的。死亡和再生、交替和更新的因素永远是节庆世界感受的主导因素。”[5] 而这，正是狂欢节的本质特征，即“否定与肯定，既埋葬又再生。”[6] 在传统的中国社会，庙会与娱神活动中有许多现象表明人们对旧事物的否定与抛弃，对新事物的呼唤与接受。如在元宵节的庙会期间，人们对维护传统社会秩序的各种不平等的制度进行否定和抛弃，对能够赐福的“天官”寄以厚望，并以戏曲酬谢神灵，祈求可以创造一个更美好、更崭新的生活。在马来西亚华人社会，其情形大体相似。在酬神娱人的狂欢里，如一年一度的中元节，这是华人最大规模的酬神娱鬼的活动，是戏曲演出最盛的一个节日，在这期间，现有的以巫统政府为主导的社会秩序、制度暂时受到一定程度的冲击，也就是说，生活本身被戏剧化了，现有的秩序、制度动摇了，旧的等级、特权、关系制度一时被遮蔽了，这是一个不断生成、交替和更新的过程，它与永恒、固定和终结相敌对，表达了华族群体意识中对新旧更替的渴盼与重视。

二、全民性

全民性是狂欢节的本质特征。巴赫金强调：“在狂欢节上，人们不是袖手旁观，而是生活在其中，而且是所有的人都生活在其中，因为从其观念上说，它是全民性的。”[7] 狂欢节所形成的另一种生活是所有参加者都能活生生地感觉到的。周宁教授曾经指出：演戏作为中国传统社会乡村公共生活的文化仪典，在社会组织结构上，是超越家庭、宗族、村落的，可能是乡村生活中规模最大、范围最广的社群公共生活方式。[8] 华语戏曲的演出活动同样也是马来西亚华人社会少有的全民性活动之一，这里的“民”指的是华族成员。不同方言族群、不同等级阶层、不同地域社区的人都可以不受限制地参加活动，尽管他们参加的方式、态度、范围不尽相同，但丝毫不影响这种具有狂欢精神的集体活动的开展。

这种全民性，首先体现在华语戏曲的演出活动突破了方言群体的局限。马来西亚华人社会在其形成之初，是按照方言群聚落的。来自相同或相近方言的侨民自发地聚居在一起，后来移民的不断涌入，这种按

方言群的聚落方式就成了一种自觉。现代社会生活的变迁，华人谋求发展的需要，促使华人打破了方言群聚落的界限，出现不同方言群混居的局面。同时，华人也能够自由地和马来族、印族等友族和平共处在一个社区，特别是马来亚建国以后，华人原先那种按方言群聚落的观念越来越淡化。语言是改变方言群聚落的一个关键性因素，新马华侨华人以及后代，一向被认为具有较高的语言天赋，由于沟通的需要，他们通常需要习得其他的几种语言。如福建闽南人同时也能学会莆仙话、福州话、广东话、潮语、琼语中的一种或多种，广东人通常也能使用流利的福建闽南话、潮语、琼语等语言进行沟通。原先根深蒂固的五个相对独立的帮群界限就被打破了，这就为群体性活动提供了更多的不受限制的受众。华人演戏娱乐，有两种情形：一是在本帮群之间开展。华语戏曲的演出与筹备，以方言群成员之间的联系为基础，福建人、广东人、潮汕人、海南人、客家人分别形成各自的圈子，开展宗教活动和演剧活动，即福建闽南人聘请闽南语戏班在福建庙酬神娱鬼，上演梨园戏、高甲戏或歌仔戏等剧种，常演的剧目有：《陈三五娘》、《昭君和番》、《孔明借箭》、《三伯英台》等。广东人则聘请操粤语的戏班，在广东人的主庙上演粤剧，常演的剧目有：《霸王别姬》、《西厢记》、《关公古城会》、《白金龙》等。〔9〕二是不同帮群混和开展。马来西亚各州聚集着不同地域籍贯的华人，在同一社区、街道里也存在着不同方言群体聚居的现象。他们经常拥有共同的庙宇，进行相同的祭祀活动，华语戏曲各剧种的演出就突破了原本方言群的圈子。华人可以根据自己的经济实力和爱好选择剧种、戏班演出。如福建闽南人聘请潮剧戏班，演出精彩潮剧剧目，也可聘请琼剧戏班，展示琼剧艺术的魅力。

这种全民性，还体现在华语戏曲的演出活动打破了华人社会的阶级、阶层和等级的界限。新马的华人社会等级分类与中国的传统社会不一样。中国的传统社会是一个等级规范很严格的社会，通常由四个阶级组成，即士、农、工、商，他们在礼制上有较严格的规定，在政治、经济、文化等方面经常不允许有僭越。在中国传统社会里庙会及娱神活动的狂欢性因素就表现在对已有的各种严格意义上的等级规范的反动，这是原始的群体狂欢的表现。马来西亚华人社会的演剧活动，同样不受阶级、阶层等的局限。需要强调的是，马来西亚华人社会的等级规范具有其特殊性。华人史研究专家颜清湟博士在其著作《新马华人社会史》中提出新马的华人社会由三个阶级组成，即“商”（商人）、“士”（受过教育的人士）、“工”（工人和工匠）。和中国社会比起来，明显地缺少一个“农”的阶级，而对“士”的认定也迥然不同。新马属工商型社会，华人大多以经商为主，所以，“农”的消失是可以理解的。马来西亚华人社会的阶级、阶层、等级界限是客观存在的，这些因素规范了他们的日常生活，特别是在文化方面形成了明显的隔离。

毋庸置疑，华族之间不同阶级、阶层存在着文化上的分歧。对于华语戏曲这种共有的文化现象，其所投入的感情以及价值取向是不同的，但是华语戏曲的演出却能够最大程度上给华人社会创造一个公共的领域，提供一种共同的生活，使那些平时疏于往来，甚至不相识的处在各个阶级、阶层的华人，都纷纷放下平常的威严或卑贱，不约而同地聚拢来，亲密无间地在某个庙宇或某个广场、空地顶礼膜拜，尽情娱乐。

究其原因，华语戏曲的演出活动，借助的是华族巨大的民间信仰的力量。可以说，长期以来民间信仰作为民众现实生活的精神支柱，它具有无比神奇的感召力，使得广大的华族人士，都自觉地融入群体活动，从中享受着少有的群体性娱乐，这是对等级规范的反动，是对现实生活中等级划分的一种反弹，同时也是对文化规范的重整。如果从更广泛的集体心理而言，不同等级、不同职业的人在平常忙碌紧张的工作之余，都盼望、也愿望制造一种规模较大的自由放松的，也能暂时走近、参与的群众性氛围，正所谓“黄花垂髻，各得其乐”，任由自己感情的亢奋，说着平常不敢说的话，做着平常不敢做的事，而所有这些，都不具有被同族群的人们当成怪戾离谱，出格过分的危险。

马来西亚华人社会没有明显的官方之分，华人到巫统政府里任职、当官的相对少很多，巫统政府一般也不要让华人、华裔担任其政府中的要职，比较典型的是，在由华人主导政权的槟州，才有由华人、华裔担任要职的情况出现，比如首席部长由华裔担当。华族中更多表现出等级之分皆来源于其经济状况，有贫富之分，有各种商业性质的头家与工人、店员之分等，酬神演戏这种集体活动一定程度上消解了人际关系的一些摩擦。本着强烈的经济诉求，马来西亚华人社会的娱神和做大戏显得频繁和热闹，成了华人社区、街区生活的重要内容，连那些在政府担任职务的人或者各级议员等，都无法脱“俗”。那些华人中的精英，诸如拿督、丹斯里、州议员等，常常是以私人的身份与家人一起参与其中，所以，参加做大戏这种演剧活动的主体是广大华族人士，包括社会底层的各种人员，而且男女老少皆宜。其组织者是在方言组织、宗亲组织占领导地位的华人或者受过政府封赐的各级人士。

三、反规范性

华人社会做大戏，如果从文化特征的层面上审视，那是对现实文化的某种程度的挑战。根据巴赫金的民间狂欢文化理论，我们知道：在华人做大戏期间，不仅消解了等级、特权和规范，而且也形成了一种独特的广场言语。这是一种极其坦率的自由，缩短了参与者与交往者之间的距离，摆脱了日常的礼仪与文化规范。比如：那些居于等级社会高层中的人士，一般都会摆出相对亲切温和的姿态；平时对其底层比较轻蔑的社会地位较高的人士，此时也会以一种欣赏的、开心的目光观看底层人民长期坚守的游神演戏活动。这种广场言语所形成的世界感受，是与华人社会“商”“士”“工”各阶级已有的普遍认定的权力话语相对立的。在一定程度上，做大戏期间所建立起来的临时的生活世界，是作为对日常生活的戏仿。这种戏仿的结果是建立了一个超常的、背逆的、甚至是和日常格格不入的一个临时的世界。

华语戏曲演剧活动的反规范性，体现在联邦范围内（或国家范围内）和华人社会范围里。阿尔托在其意识形态理论里强调：不同阶级都有其意识形态，它无一例外地体现在日常行为和文化规范当中。在马来西亚联邦内部（或在国家范围内），马来族的意识形态居于主流意识形态的重要位置。在华人社会里，上层“商”阶级的意识形态处于华人社会主流意识形态的位置。华人做大戏，其所使用的广场言语和符号，一方面与马来西亚主流意识形态相背离或是对立，另一方面也与华人社会“商”阶级中主流意识形态相抵

触。

华人妇女可以无限制地或较少受禁忌地参加做大戏等活动，这是反规范性的表现。在整个传统文化里，妇女参加活动常会受到诸多限制，特别是造成男女混杂、贵贱不分的场面，历来受到上层阶级的禁限，马来族更是以此为最大的禁忌。而在华族的娱神娱人活动中，对妇女的这种禁限随着时间的推移已经淡化。另外，从华侨华人的历史，我们可以看到海外华人社会一向由男子占主导地位，所以，华人妇女要参与社会活动，自然会受到各种限制。但是，在做大戏等娱神娱人活动中，华人妇女可以大大方方地在这场，无限制地参与，一定程度上促进了华人宗教的发展。华人妇女的抛头露面，特别是参与狂欢，这在马来族看来，是反规范性的。因为马来人基本上信奉伊斯兰教，马来妇女从传统衣着到参与社会活动等方面所受到的禁忌很多。马来妇女传统便装是长袖、无领、宽大、长过臀部的套头装，叫做“巴汝古隆”，下身是没过脚板的“纱笼”，头上围着纱巾，且常常蒙住大半个脸，只露出眼睛。她们不允许轻易抛头露面。所以，华人的这种不分男女，通宵达旦性质的群体活动，无法得到马来人的认可。

华人做大戏的反规范性还体现在所使用的服装、道具等象征物品方面，这是对巫统政府官方所认可的符号系统的嘲弄。色彩绚丽的奇异服饰，神奇莫测的脸谱，歇斯底里的唱腔，震耳欲聋的锣鼓铙钹，各式各样的枪刀器械，惊天动地的鞭炮喇叭……在马来人看来，这是异常的、怪诞的、甚至是深具破坏性的。殖民政府或之后的马来政府对这种数日数夜、规模巨大的华语戏曲的演出活动表示不满，也对这种群体性的、情绪高昂的集结充满了恐慌，并以法律的条文加以禁限。

华人做大戏的反规范性，其大肆铺张的表现也很突出。华人平常忙忙碌碌，克勤克俭，可是每到搭台做大戏，其耗费是巨大的，甚至是惊人的。新马华人一向以来有比高之风，他们渴望显示自己的财富和地位，以求和社会上他们认为比自己低下的阶层保持距离，借以抬高自己的身价。在新马华人社会中，财富不能自动转化为权威，因而他们就会在其他方面借以炫耀自己。另外，最重要的是引起华人社会的关注与尊重，并进而以经济上有所贡献的缘由，争取受马来政府的封赐，拉近与马来政府的关系，抑或谋得一官半职，于是，他们借助酬神娱人活动，竞相出巨资延请戏班做戏。由于戏班的规模排场、演员阵容等常与戏金紧密联系在一起，经济基础是决定请哪个戏班、演几天戏的关键性因素。做大戏就成为借助宗教力量，彰显华人财富，收拢人心的一个很显性的平台，特别是每年中元节期间做大戏是一种极其铺排的行为，各州、各区、各镇、各街区的华人开展竞赛似的延请国内外戏班做大戏，于是出现了对台戏、擂台戏等。大戏结束之后，再接着狂吃暴饮，其耗资之巨，在东南亚乃至包括中国本土在内都是无法超越的。

华人做大戏，同时也体现了一种颠覆性与破坏性的特点。巴赫金的民间文化理论强调，建立一个颠倒日常的世界，这是狂欢精神的体现。刘晓春认为，民间文化只有具备了颠覆性，其狂欢精神才不至于丧失。刘晓春对建构狂欢精神的民间文化的颠覆性是非常重视的。他发现原本在传统社会中最具有全民性与颠覆性的民间庙会文化几乎彻底地淹没了其固有的颠覆性与嘲弄性，中国当下的民间庙会的狂欢精神存在

着丧失的忧虑。[10] 刘晓春呼吁的是当下中国民间文化狂欢精神的丧失，但是我们可以从另外一个角度深深体会，颠覆性是衡量一种传统的民间文化事象是否具有狂欢精神的一个重要的指标。很显然，马来西亚华族演出华语戏曲这种文化行为中的种种反规范性的做法，具有某种程度的颠覆性和破坏性，对马来西亚官方的符号系统进行一定程度的反抗，令巫统政府深感不安。

以宗教祭祀活动为最重要依托的华语戏曲的演剧活动，其原始性、全民性、反规范性三者之间是紧密联系在一起的，华人社会的这种特殊的文化展演因此具有了狂欢精神。其中，反规范性的特质是狂欢精神重要的表现。在马来西亚社会种族关系紧张、社会关系复杂的情况下，这种公开的、群体性的反规范行为是危险的。在种族关系较和解，社会各民族相安无事，社会秩序相对稳定的情况下，这种自由的、尽情的娱乐只不过是华人社会宣泄情感的一种独特的方式。一旦限制在法律允许的范围内举行，其对华人社会乃至整个马来亚联邦社会，以及马来西亚国家建立以后以巫统为主导的社会都不可能是毁灭性的。从文化权的角度而言，马来西亚华族演出华语戏曲以实现酬神、娱人等目的，这是华族文化权的一种有力的诉求，应该得到其他友族的理解和宽容。

[参考文献]

[1] [俄] 巴赫金著. 李兆林、夏忠宪等译. 钱中文主编. 巴赫金全集 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998:8.

[2] 赵世瑜. 狂欢与日常: 明清以来的庙会与民间社会 [M]. 北京: 生活·读书·新知三联书店, 2002: 116.

[3] 贺圣达. 东南亚文化发展史 [M]. 昆明: 云南人民出版社, 1996: 470.

[4] COLLINGWOOD,

CUTHBERT . Rambles of a Naturalist on the Shores and Waters of the China Sea : Being Observations in Natural History During a Voyage to China, Formosa, Borneo, Singapore [M] . London: J. Murray, 1868: 277-278.

[5] [俄] 巴赫金著. 李兆林、夏忠宪等译. 钱中文主编. 巴赫金全集 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998:10-11.

[6] [俄] 巴赫金著. 李兆林、夏忠宪等译. 钱中文主编. 巴赫金全集 [M]. 石家庄: 河北教育出版社, 1998:14.

[7] [俄] 巴赫金著. 李兆林、夏忠宪等译. 钱中文主编. 巴赫金全集 [M]. 石家庄: 河北教育出

版社，1998:8.

[8] 周宁. 想象与权力: 戏剧意识形态研究 [M]. 厦门: 厦门大学出版社, 2003:16.

[9] 周宁主编. 东南亚华语戏剧史(上册) [M]. 厦门: 厦门大学出版社, 2007:208-215.

[10] 刘晓春. 一个人的民间视野 [M]. 武汉: 湖北人民出版社, 2006: 103.

厦门大学图书馆